

Gilles Deleuze

Sur le cinéma: une classification des signes et du temps

8ème séance, 18 janvier 1983 Cours 29)

Transcription : [La voix de Deleuze](#), Farida Mazar (1ère partie) et Kesraoui Drifa (2ème partie) ; révisions supplémentaires à la transcription et l'horodatage, Charles J. Stivale

Partie 1

Vous m'avez flanqué des magnétophones. Là-dessus, je fais un schéma ; comme tout repose sur le schéma, et qu'il ne peut être saisi que par la vidéo, [*Rires*] donc, ou bien vous ferez le progrès nécessaire, [*Rires*] ou bien il faut que vous reveniez au vieux procédé des notes, ou bien que vous vous endormiez franchement. [*Rires*] Et puis, j'y tiens beaucoup, parce que plus j'y pense, il m'a donné une peine, ce schéma, vous ne pouvez pas vous douter. Maintenant il me satisfait complètement, alors je n'ai qu'à le faire, le refaire, et puis on le contemple, [*Rires*] et puis voilà.

Alors là, aujourd'hui, je voudrais vraiment le continuer, puis il viendra quand même le moment où, j'espère, je le dis chaque fois, mais où [1 :00] ce sera vraiment à vous de dire un peu si ça vous sert, si ça vous sert dans la vie, quoi, ou bien on verra. Alors aujourd'hui je vais le faire complet, hein ? Je suppose que vous voyez le point où nous en sommes ; je vais le refaire, mais complet, et puis avec des points d'interrogation sur ce qu'on n'a pas fait encore. Et le refaire complet, ça ne va pas changer ce qu'on a vu, mais ça va beaucoup..., si bien que j'ai amené mes craies. [*Pause*]

Tout ça [*les magnétophones*] est inutile, vous pouvez l'arrêter. [*Pause*] [2 :00] Merde... [*Deleuze se déplace vers le tableau*] Ça, il va me gêner. Je pourrai le continuer... [*Rires*] Il y a trop de tableaux. [*Pause*] Oui, on met ça là apparemment... [*Les bruits de chaises qui se déplacent pour que Deleuze écrit au tableau*] Oui, c'est une idée, ça, j'ai besoin de ça, c'est juste, ça c'est juste. On va voir si vous vous rappelez. -- Vous ne voyez rien ? Eh bien évidemment [*L'étudiant répond*, Non, mais ça va] -- [3 :00] Ça va, ça va, ça peut être compliqué parce qu'il ne faut pas que je me trompe dans mes bidules ; il m'en faut, voyons : un, deux, [*Il compte*] quatre, il m'en faut, hein ? Cinq ? Quatre ? On va voir. [*Les étudiants lui disent : Cinq*] Zéroité, Priméité, intermédiaire, Secondéité, Tiercéité, ça va alors comme ça, bon, ça fait cinq, ça ? Voilà, alors là, ça tombe bien. [*Pause*] [4 :00] Il est beaucoup plus, il est beaucoup plus joli que celui de Peirce.

Bon, [*Pause*] alors, là, j'ai l'image-perception : Zéroité. Là, j'ai l'image-affection : Priméité. Là j'ai l'image-pulsion, passage 1 à 2, 2 à 1. Là, j'ai [5 :00] l'image-action : Secondéité. Là, j'ai l'image mentale : Tiercéité. Ça fait cinq. Je ne reviens pas. L'acquis de la dernière fois, c'est : deux signes de composition, deux signes de composition pour l'image-perception : l'un que l'on appelait « dicisigne » -- je souligne puisque c'est un terme emprunté à Peirce, mais je rappelle, nous avons besoin du terme tout en le prenant dans un autre sens. -- Deuxième signe : [6 :00] le « reume », signe de composition. Signe de genèse : « engramme ». Voilà, ça, on l'a vu, c'est fait. À votre choix, vous voyez bien, s'il y avait des problèmes déjà urgents là-dessus, on pourrait en parler dès maintenant, ou bien on garde pour la fin, quand tout sera fini, vos remarques, vos... ou

les problèmes, ou les...

L'image-affection, on l'a vu aussi : signe de composition, « icône ». Je souligne puisque le terme est dans Peirce. Nous le prenons en un autre sens puisque, icône, c'était pour nous : qualité ou puissance en tant qu'exprimée [7 :00] par un visage ou un équivalent de visage. Nous avons deux pôles : « icône de contours », « icône de traits ». Et puis, nous avons un signe de genèse, beaucoup plus fin que les affections renvoyant au visage, c'étaient les qualités ou puissances, c'est-à-dire les affects exhibés dans des espaces quelconques, et cela, nous nous servions -- je ne l'avais pas vu la dernière fois, j'avais oublié, mais c'était simple -- nous nous servons d'un terme emprunté à Peirce, « qualisigne ». Mais là aussi avec notre règle que nous nous étions permis, [8 :00] toujours, d'emprunter des termes à Peirce en leur donnant un autre sens puisque pour Peirce, un qualisigne c'est un signe tel que c'est la qualité qui fait signe, alors que pour nous, un qualisigne, c'est tout à fait autre chose, c'est-à-dire, c'est une qualité ou une puissance en tant qu'exposée, exhibée dans un espace quelconque. Voilà ! Et on en était là.

Je peux ajouter, pour compléter ce que je peux considérer comme acquis, que cet ensemble, c'est l'image-mouvement, laquelle image-mouvement a donc comme deux couches : [9 :00] si je la considère ici, je la considère dans sa consistance propre en tant qu'elle renvoie à un plan qui est le sien et qui est le plan d'immanence de toutes les images agissant et réagissant les unes sur les autres. Et quand je considère, au contraire, l'image-mouvement dans sa quadruple variété, non, dans sa... comment on dit ? quintuple variété, c'est simplement parce que je l'ai rapportée au centre d'indétermination qui est présent sur le plan d'immanence des images-mouvement. Là, je peux faire la même chose, mais, qu'est-ce qu'on va mettre [10 :00] là ? [*Deleuze indique le schéma au tableau*] Point d'interrogation. En plus, j'ai dit, tout repose sur, chez Peirce, la Tiercité, assure la clôture de l'ensemble, et j'ai dit que pour nous vraisemblablement, la Tiercité n'aura pas ce rôle, et que bien plus, s'il y a un passage de un à deux à ce niveau-ci, s'il n'y a pas de passage de deux à trois, c'est que trois est sans doute pour nous non pas une clôture de l'ensemble, la Tiercité n'est pas une clôture de l'ensemble, mais est elle-même un passage à autre chose.

[18/01/83 10:42] Si bien que, là on se trouve comme pris de court, mais le graphique, le graphique, le tableau, nous emporte et, nous allons prévoir, [11 :00] c'est ce qu'on va faire, alors ce qu'on va faire de ça. Mais il y a une chose sûre, c'est que Peirce avait raison d'un certain point de vue : la Tiercité, si c'est une clôture, c'est bien une clôture de l'image-mouvement. Si on découvre une autre case, c'est par-là que je parlais d'une espèce de case dans le tableau de Mendeleïev, vous savez, en chimie où il y a des cases vides, et puis il faut, ah oui, il faut, il faudra bien que la nature les remplisse. Là c'est pareil [*il s'agissait de ce qui pourrait suivre la Tiercité*]; il va falloir que la nature remplisse ça, la nature, ou le cinéma, ou la littérature ou la peinture, ou n'importe quoi. Simplement, je sais que si j'ai une case de ce côté-là, ce sera au-delà de l'image-mouvement. [12 :00] Donc, que cette case, elle seule, aura droit à ce petit machin, je ne sais plus comment ça s'appelle d'ailleurs, elle seule, ce ne sera plus de l'image-mouvement, là, sur la droite. Et donc, que ça risque d'être beaucoup plus compliqué. On peut toujours me dire, il y a aura signe de composition et signe de genèse ; d'accord, mais on sera en dehors de l'image-mouvement. Si bien que même en bas, j'ai besoin que, ce qui correspondait à l'image-mouvement en bas, là, que je n'ai pas encore déterminé, j'ai besoin que là ça s'arrête. Pour que ça s'arrête, je vais faire comme ça. Voilà. [13 :00] [*Deleuze écrit au tableau, sous la Tiercité*] II

faudra justifier la longueur de cette case, il faudra justifier ce qu'il y a là-haut.

Vous voyez ce qu'il nous reste à faire, mais pas tellement. Après tout, il nous reste ça, ça, ça, ça qui ne devrait pas faire de difficulté ; donc là, on va être tranquille. Là, il faudrait être précis, et puis là, alors ça va être, voilà. Regardez bien, on pourrait dire, on a fini pour aujourd'hui. [Rires] Voilà. Voilà. [Deleuze revient à sa place] Bon, commençons alors. On poursuit, mais le mieux, pour la prochaine fois si on n'a pas tout fini aujourd'hui, [14 :00] pour la prochaine fois il faut que vous gardiez ce schéma. Je le referai à toute allure, si je... Il ne faut pas que je le perde.

Je dis, l'image-affection, supposons, on la prend à son extrême pointe : qualité-puissance exposée dans un espace quelconque. On a vu ce que c'était, vaguement, qu'un espace quelconque avec, en effet, son double aspect : c'est un qualisigne avec deux pôles du qualisigne : qualisigne de déconnexion, qualisigne de vacuité, l'espace quelconque étant soit un espace déconnecté, soit un espace vidé.

L'image-action, encore une fois, si je dois bien me référer à elle puisque il faut, pour avoir un point de repère, ça ne ferait [15 :00] pas de difficulté. On dirait, ben, l'image-action, elle commence à partir du moment où les qualités et les puissances sont non plus exhibées dans un espace quelconque, c'est-à-dire un espace de déconnexion, un espace de vacuité, mais sont actualisées dans un espace-temps déterminé, c'est-à-dire dans un espace-temps qui se présente comme tel ou tel, qui se présente sous la forme de tel milieu géographiquement et socialement déterminé. Et en fait, une image-action, je ne dis pas qu'elle se réduise à cela, mais elle est étroitement conditionnée par un milieu. Pourquoi ? Parce qu'une action, c'est une riposte, une réponse à une situation.

Donc l'image-action est inséparable de la situation, et qu'est-ce que c'est qu'une situation ? Une situation, c'est un ensemble de qualités-puissances [16 :00] actualisées dans un milieu géographique, social, historique, c'est-à-dire dans un espace-temps qui est tel espace-temps. Alors, c'est clair, là : j'avais qualités-puissances exposées dans un espace quelconque [l'image-affection] et là j'aurai : qualité-puissance exposé dans un espace-temps bien déterminé. Je dirais que l'image-action, c'est le domaine du réalisme. Et le réalisme, ça peut impliquer le rêve, ça peut impliquer la démesure, ça peut impliquer l'outrance, ça peut impliquer tout ce que voulez. C'est du réalisme uniquement parce que et en tant que ça nous présente les qualités et les puissances quelles qu'elles soient. Ça peut être des qualités et des puissances cosmiques : un ouragan, un tremblement de terre, un n'importe quoi. [17 :00] Ce n'est donc pas seulement le réalisme au sens de quelque chose d'ordinaire ; ça peut être complètement extraordinaire. C'est du réalisme dès le moment où les qualités-puissances sont présentées comme actualisées dans un milieu, qui est ce milieu-ci.

Alors, qu'est-ce que c'est que mon intermédiaire ? Bon, eh bien l'année dernière, pour ceux que ... et là je ne voudrais même pas reprendre, mais je voudrais ajouter des choses. Je disais, il y a un drôle de truc qui est... moi, ça m'intéressait beaucoup parce que même pour la littérature, je trouve qu'a été un très grand moment dans la littérature le moment de la création de ce qu'on a appelé le naturalisme. Et ce qui me fascinait, c'était : quelle différence y a-t-il entre le naturalisme et le réalisme ? Et l'année dernière, j'essayais de dire ceci, que je rappelle [18 :00] uniquement : [Voir surtout la séance 13, le 16 mars 1982] le naturalisme dans tous les domaines,

que ce soit... Alors dans tous les arts, il y a du naturalisme. Eh bien, c'est une chose très, très curieuse et très spécifique, très signée par les créateurs du naturalisme. Si vous voulez, ce sont des auteurs qui considèrent des milieux déterminés, ils sont même célèbres pour avoir une grande puissance de description des milieux.

En ce sens, c'est des réalistes, mais « couac », qu'est-ce que c'est le, qu'est-ce qui fait que, c'est aussi autre chose que des réalistes ? C'est qu'ils nous présentent, mais avec beaucoup d'art, beaucoup d'habileté, ils nous présentent les milieux déterminés, les milieux réels, comme si il y a un « comme si » du [19 :00] naturalisme. Les naturalistes ne se laissent pas prendre au « comme si » ; c'est un « comme si », « comme si » les milieux réels dérivent de quelque chose de plus profond qui gronde dans leur fonds. Et ce quelque chose de plus profond qui gronde au fond des milieux réels, je ne suis pas forcé de le considérer, je ne suis pas forcé d'être naturaliste. Si je suis naturaliste, je crois que c'est toujours aussi mon but de vous dire : trouvez-vous vous-même, si possible, trouvez-vous dans quelque chose qui n'a pas été fait. Mais vous ne vous trouverez dans quelque chose de nouveau qui n'a pas été fait que si vous vous, vous découvrez aussi vos affinités avec ce qui a été fait. [*Sur le naturalisme, voir la première section du chapitre 8 de L'Image-Mouvement*]

Eh bien, vous vous sentirez naturalistes, comme dans votre cœur, dans votre âme, si vous pensez comme ceci, [20 :00] si vous pensez de la manière suivante : si les milieux réels que vous fréquentez vous paraissent très bizarrement comme des milieux dérivés de quelque chose qui gronde en-dessous et qu'on appellera comment alors ? Le mot là se justifie, c'est ce que j'appelais l'année dernière : des « mondes originaires ». [*Voir surtout les séances 13 et 14, le 16 et le 23 mars 1982*] Vous saisissez des milieux dérivés, mais vous saisissez des milieux réels, mais vous les saisissez comme dérivant d'un monde originaire. Qu'est-ce que c'est ce monde originaire dont les milieux, alors dont les milieux réels sont sensés dérivés ? Est-ce que je peux dire, eh bien, c'est le monde de l'animal, c'est le monde de la pure nature, d'où naturalisme ? Oui et non, oui et non. Je vais dire [21 :00] oui, parce que le riche dans un milieu réel sera, du point de vue naturaliste, comme une bête de proie. Le pauvre pour le naturaliste sera aussi peut-être comme une espèce de bête de proie, mais d'une autre sorte, cette fois-ci une hyène. Ce n'est pas à mon idée ; on sent tout de suite que c'est un monde très noir. Est-ce que ça veut dire que l'homme est compris à partir de l'animal ? Pas du tout. Ça veut dire, et c'est comme ça qu'ils vivent les naturalistes, suivez-les bien : la distinction de l'homme et de l'animal ne vaut pour les milieux dérivés, elle ne vaut que dans les milieux dérivés... [22 :00] que dans les milieux réels. Réellement oui, l'homme n'est pas un animal. Mais si l'on considère les milieux réels comme dérivant de mondes originaires, au niveau du monde originaire, la différence, ce n'est pas que les hommes soient des animaux, c'est que la différence homme-animal n'a pas [*mot pas clair*]. Et comme on dirait, ce n'est pas une distinction pertinente dans les mondes originaires.

Et pourquoi ? Parce que c'est un monde sans forme, c'est le monde du fond, ou c'est le monde du sans fond. C'est un monde où il n'y a pas d'actions, mais où il y a comme des actes, et des actes sans forme, des actes qui ne renvoient pas à des sujets formés. Comme au cinéma, vous vous imaginez une espèce de « truc » : est-ce une main ou une griffe [23 :00] qui attrape ? Bon, est-ce une main ou une griffe ? Pas de réponse. Ça aura la forme la meilleure pour obtenir le résultat ; quel résultat ? Arracher le morceau ! Bon, vous me direz : mais ces mondes originaires, ils existent ou ils n'existent pas ? Oui et non ! Il n'y a d'un naturalisme que lorsque vous vous

trouvez devant des créateurs, des auteurs qui vous disent à peu près ou qui vous font comprendre à peu près, les deux sont inséparables ; vous ne pouvez pas séparer. Pas question de décrire le monde originaire à côté ou au-dessus du milieu dérivé. C'est au fond du milieu réel que vous trouvez le monde originaire, et l'un est aussi inséparable de l'autre que [24 :00] l'inverse.

Bien plus, je dirais, un auteur qui sépare les deux -- supposez un auteur qui divise un livre en deux : une partie le monde originaire, une autre partie le milieu dérivé, et qui nous montrerait entre les deux toutes sortes d'échos -- je dis, ça peut être passionnant, ça peut être très beau, ce n'est pas naturaliste. Ça ne fait rien, ça ne fait rien ; il est autre chose. Dans le cinéma, il y a aura bien ça ; un très beau film avec violence, très, très violent de Pasolini qui s'appelle "Porcherie" [1969], est divisé en deux parties : une partie qui est le monde anthropophagique originaire, une autre partie qui est le milieu porcin, le milieu de cochons, selon Pasolini, [25 :00] qui est le milieu réel de la société.

Ce n'est pas du naturalisme ; pourquoi ? Parce qu'un naturaliste, je ne dis pas que ce soit moins bien que du naturalisme, c'est un autre procédé ; enfin, c'est un procédé très poétique propre à Pasolini, mais enfin, peu importe. On trouvera en littérature l'équivalent, mais ce n'est pas du naturalisme ; un naturaliste ne procéderait jamais comme ça. Pour lui, le monde originaire n'est jamais que au fond du milieu réel, de même que le milieu réel n'est jamais que dérivé du monde originaire. Et ça se comprend ; pourquoi ? Parce que le peu que j'ai dit permet de dire en quoi consiste le monde originaire du point de vue de notre classification. Le monde originaire, c'est le monde des pulsions brutes.

Donc, rappelez-vous, je ne peux pas plus les assigner à l'homme qu'à l'animal. Elles ne renvoient pas à des sujets formés. [26 :00] Ce n'est pas des actions ; ça, ce serait l'image-action. C'est des actes ; c'est des dynamismes ; c'est des énergies pures ; c'est ça les pulsions. Donc le monde originaire, il est fait de quoi ? De pulsions et de morceaux. Pulsions et morceaux.

En effet, quel est le corrélat de la pulsion ? On peut appeler pulsion toute énergie en tant qu'elle s'empare d'un morceau. La pulsion n'a pas d'objet, ou du moins, l'objet de la pulsion, c'est le morceau. Par morceau, j'entends quoi ? Un bout arraché de quelque chose. La pulsion n'a pas de quelque chose, [27 :00] elle ne peut se définir que comme le dynamisme qui s'empare de morceaux. Donc non seulement elle ne renvoie pas à un sujet formé, c'est un monde terrible que le cinéma de la terreur soit en grande partie naturaliste -- pas tous, pas tous, parce qu'il y a un cinéma de la terreur au niveau de l'image-affection -- mais il y aurait une autre forme du cinéma de la terreur au niveau de l'image-pulsion. Seulement, c'est très, très difficile, l'image-pulsion. Il faut du génie, il faut du génie. Et puis, il n'y en a pas eu beaucoup, mais je pense que dans le cinéma de la terreur, il y en a, par exemple, un Italien [Mario] Bava, ça c'est du bon cinéma de l'image-pulsion.

Mais enfin, pulsions-morceaux, mais alors vous comprenez tout de suite pourquoi c'est inséparable. Si [28 :00] le monde originaire, c'est le monde des pulsions et des morceaux, vous voyez tout de suite pourquoi il n'est pas séparable des milieux réels, et pourquoi qu'il n'est pas séparable des milieux réels ? Parce que s'il est vrai que ce monde naturaliste se définit par le couple pulsions-morceaux, il n'en reste pas moins que les morceaux, d'où voulez-vous qu'ils viennent, sinon des objets d'un milieu réel ? Les morceaux sont arrachés à ce qui dans le milieu

réel se présentait comme objet complet, tout comme les pulsions sont induites des comportements. Elles ne sont jamais saisies directement, ou le sont-elles ? [29 :00]

Enfin, d'une part, elles ne sont pas saisies directement, parce que elles sont nécessairement induites des comportements. C'est en fonction du couple dans le milieu réel, comportement-objet, que je vais avoir cette espèce de superposition ou de sous-position, puisque c'est en-dessous, -- ou bien ça peut être au-dessus, on va voir -- mais enfin de sous-position ou de superposition du monde originaire qui lui se définit par des pulsions et des objets, pulsions extraites des comportements réels, morceaux arrachés aux objets du réel. Et ça fait un de ces mondes, ça fait un de ces mondes.

Quand Zola dit, vous savez, moi mon procédé, c'est noircir, alors évidemment, ça [30 :00] a un sens moral. La vie n'est pas gaie, la vie est triste, tout ça ; c'est dégueulasse, bon, d'accord. Mais ça un sens pictural dans les phrases de Zola. Il ne s'en cache pas d'ailleurs. Noircir, c'est épaissir les traits. Il s'agit d'épaissir les traits du monde réel jusqu'à dégager leurs lignes de convergence dans un au-delà ou dans un fond du monde réel, du milieu réel, fond au-delà qui est le monde originaire. Et alors à ce moment-là, si vous m'avez compris, il n'est pas question de dire : le monde originaire a existé ; ce n'est pas un monde archaïque, ou c'est tout ce que vous voulez. C'est un monde archaïque, c'est aussi un monde futuriste, et c'est enfin un monde contemporain. Il ne cesse pas de nous accompagner.

[Joseph] Losey [31 :00] -- et l'année dernière je n'en ai pas parlé, donc ça tombe bien parce que je n'y pensais pas, et je dirai pourquoi là je l'invoque -- et Losey dit à propos de son "Don Giovanni" [1979], il le met sous l'exergue d'une phrase de Gramsci -- comment prononce ? Gram-chi ? [*Deleuze rigole*] -- une phrase de Gramsci qui est très belle. Et Losey dit dans "Don Giovanni", j'ai voulu montrer ça, entre autres, pas seulement. La phrase de Gramsci, c'est : « Lorsque l'on est entre un monde qui n'en finit pas de mourir et un autre monde qui n'arrive pas à naître, alors se développent toutes sortes de symptômes morbides ». Or traduisons ensemble, sans changer la phrase de Gramsci, traduisons pour la mettre [32 :00] dans notre classification : lorsque nous sommes entre deux milieux, un milieu qui n'arrive pas à en finir, qui n'en finit pas, le vieux milieu qui n'en finit pas, et le nouveau milieu qui n'arrive pas encore à naître, alors surgit le monde originaire. Le monde originaire, c'est quoi ? C'est le symptôme morbide ; c'est quoi ? C'est cette espèce de rapport terrible à des pulsions et de leurs morceaux. Vous voyez, c'est inséparable des milieux réels.

Donc je peux dire, voilà ce qui confirme que j'ai laissé une case pour ça : le monde originaire ne se confond ni avec l'espace quelconque ni avec le milieu [33 :00] réel. [*La case se situe entre l'image-affection et l'image-action*] C'est tout à fait autre chose qu'un espace quelconque puisque c'est le fond d'un milieu réel, ce qui n'était pas du tout le cas des espaces quelconques. Et ce n'est pas un milieu réel puisque c'est ce vers quoi les milieux réels se déplacent dans certaines conditions qui sont les conditions de la pulsion et de ses morceaux. Ce serait, au moins, une définition stricte du naturalisme dans sa différence, dans sa différence radicale avec le réalisme. Si bien que je dirais là -- alors il me faudrait un autre tableau ; je n'ai qu'aller là-bas, c'est parfait, c'est parfait -- je dirais, si on en reste à ce problème du naturalisme, très vite, je dirais le naturalisme, il joue sur quatre coordonnées, hein, quatre coordonnées : [*Pause ; Deleuze écrit au tableau*] [34 :00] pulsions-morceaux, monde originaire, comportement-objet, milieu

dérivé-réel, et il assure la circulation entre pulsions et morceaux, circulation immédiate, puisque la pulsion, c'est la griffe qui s'empare d'un [35 :00] morceau. Pulsion-comportement, communication immédiate, puisque les pulsions brutes sont extraites du comportement. Morceau-objet, circulation immédiate, puisque les morceaux sont arrachés aux objets. Et tout ça, c'est tout un circuit qui est le circuit naturaliste.

Bon, comment expliquer ça? Là, il va se passer des drôles de choses parce que quel est le rapport entre monde originaire et milieu dérivé? Tout se passe dans le milieu dérivé. Le monde originaire n'a pas d'indépendance. Pourquoi? Encore une fois, parce qu'il n'y a pas des morceaux tout faits ni des pulsions toutes faites. [36 :00] Ce n'est pas des idées platoniciennes; ce n'est pas des trucs de l'éternel. Le monde originaire ne vaut que par la manière dont il travaille dans le monde dérivé, mais justement il le fera regretter au monde dérivé. Car, comment il travaille dans le monde dérivé? Je dirais, il lui impose une ligne; l'année dernière, j'avais appelé ça, la ligne de la plus grande pente. Il l'épuise; le monde originaire épuise le monde réel dérivé. Une fois que le milieu est épuisé, il passe à un autre milieu. La pulsion, la pulsion est exhaustive; la pulsion est une chose terrible, elle traverse le milieu. Elle arrache partout des morceaux, tous les morceaux qu'elle peut; [37 :00] et quand le milieu est épuisé, elle passe à un autre milieu. [Voir les séances 14 et 15, le 23 mars et le 20 avril 1982; sur ces concepts et le naturalisme, voir L'Image-Mouvement, pp. 183-186]

Bon, alors c'est un monde de terreur; oui, c'est inhumain; et puis c'est la pente. Du coup, sous la pression du monde originaire, le milieu est dérivé et jeté sur une pente suivant laquelle il va s'épuiser, et après le monde originaire devra s'emparer d'un autre milieu. Bon, simplement, qu'est-ce que ce sera? Je prends un exemple parce que l'année dernière justement, c'est celui, j'avais dit, vous comprenez ça, il y a deux grands naturalistes dans le cinéma, c'est [Eric von] Stroheim et [Luis] Buñuel. [38 :00] [Voir surtout les séances 13 et 14, le 16 et le 23 mars 1982; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 183-186] Et en effet, le monde originaire, encore une fois, il est passé par un milieu; alors ça peut-être quoi? Le monde originaire, ça peut être un marais, mais ça peut être également un palais. La différence [mots pas clairs] n'est pas pertinente: ça peut être un étrange palais, ça peut être un marais, ça peut être une forêt vierge, mais ça peut être une forêt vierge tellement artificielle, une forêt vierge de studio, ça peut être un salon.

Pensez à "L'Ange exterminateur" de Buñuel [1962] qui est typiquement un film du monde originaire, milieu dérivé, et la manière dont le monde originaire va épuiser le milieu dérivé. Ou bien il y a un film moins connu, peut-être pas de certaines d'entre vous, "Susanna" de Buñuel [1951; "Susana la perverse"] [39 :00] où une fille va épuiser, la fille originaire va épuiser tout un milieu, tout le milieu d'une famille, à savoir tout le monde y passe, la mère, le père, le fils, le domestique. Elle épuise tout, ce que, d'une certaine manière et dans un autre contexte, Pasolini l'a fait aussi avec "Théorème" [1968], et lui justement ce n'était pas du naturalisme, parce que lui a fait une grosse astuce. Il a fait quelque chose de merveilleux, à mon avis; tout est merveilleux là-dedans, mais en quoi il n'est pas naturaliste? C'est que chez Buñuel, l'épuisement d'un milieu est vraiment un épuisement physique. Plus rien ne poussera [40 :00]. Puisque Pasolini, avec sa coquetterie diabolique, il a voulu être mathématicien, si bien que l'épuisement du milieu par « l'envoyé spécial », c'est un épuisement mathématique au sens où un mathématicien dit: ma démonstration a épuisé l'ensemble des cas possibles. C'est un épuisement logico-mathématique, et pas physique, d'où il appellera ce film: "Théorème". Ce que Buñuel

n'aurait jamais pu faire. Bon.

Mais enfin, vous voyez tout ce jeu à l'air joli. Je n'avais pas pensé l'année dernière à parler de Losey. [*Sur Losey, voir L'Image-Mouvement, pp. 190-195*] Et sur Losey, je suis tombé sur un texte, et je me suis dit c'est évident. D'abord, si vous voyez un peu ce que fait Losey, moi, je trouve ça, plus j'y pense, plus je trouve ça sublime. J'ai [41 :00] trouvé déjà son dernier film la « Truite » [1982] ; j'ai trouvé ça, mais, il n'a pas eu de succès alors, c'est qu'il arrive à un mauvais moment ; vous savez, ça varie, mais c'est fantastique, Losey. C'est le troisième grand nom du naturalisme ; il y en a trois très, très grands au niveau du cinéma. Dans la littérature, il n'y en pas beaucoup par rapport au cinéma. Losey, c'est le troisième avec Stroheim et Buñuel. Je prends ce qu'il dit lui-même sur un très beau film de Losey, "Les Damnés" [1963 : "The Damned"]. Il dit, qu'est-ce qui m'a intéressé dans "Les Damnés" ? Il dit, eh bien voilà, il n'en tire pas de conséquences ; il ne fait pas de théorie, il donne juste le schéma dans une interview. Il dit, ce qui m'a intéressé, [*Deleuze commence à écrire sur le tableau*] c'est d'abord les falaises de Portland, les falaises de Portland qui sont des paysages sublimes [42 :00] avec des pans de mystère et des oiseaux, et des hélicoptères, tout ça là-haut. Et puis ça descend, et en bas, il y a ce qu'il appelle lui-même « une minable petite station victorienne », « une minable petite station balnéaire victorienne ». Bon.

Vous reconnaissez absolument les coordonnées naturalistes. Pour ceux qui ont vu "Les Damnés" sur la falaise se passe un drôle de truc, une espèce de fou qui veut sélectionner et éduquer les enfants radioactifs. [43 :00] C'est dire que le monde originaire, ce n'est pas de l'archaïque, c'est de l'archéo-futurisme. Il y a de l'archaïque et du futurisme, il y a de la mutation ; c'est lorsque l'ancien monde n'est pas encore mort et que le nouveau n'est pas encore né, il y a ces enfants mutants, ces enfants radioactifs, ils sont prisonniers, élevés démocratiquement pourtant, sur la falaise par cette espèce de fou, qui travaille en liaison avec les camps militaires ; il y a des hélicoptères, et la falaise est garnie de grands oiseaux. Plus, sur la falaise, une femme, car chez Losey le salut vient toujours par les femmes, il n'y a que les femmes qui ne sont prises dans ce jeu des pulsions. Elles le montrent d'ailleurs ; c'est pour ça que le salut vient d'elles, force Losey pour des raisons qui sont les siennes. [*Rires*] [44 :00] Parce que, sinon, le jeu des pulsions pour Losey, c'est en gros, le jeu homosexuel mâle.

Alors, il faut bien attendre le salut de quelque chose. Buñuel, Stroheim attendent aussi le salut de quelque chose. [*Sur le salut chez les trois cinéastes, voir L'Image-Mouvement, p. 194*] C'est des auteurs qui posent la question du salut, les naturalistes forcément, puisqu'ils ont fait un monde tellement... la moindre des choses, c'est qu'ils répondent aux lecteurs qui disent « on est foutu ? » ; non, on n'est pas foutu, on n'a pas beaucoup de chances de s'en tirer. Le naturaliste est quelqu'un pour qui il n'y a pas beaucoup de chances, mais il y a des chances. Alors Losey, lui, sa réponse, ce n'est pas la même que celle de Buñuel ; ce n'est pas la même que celle de Stroheim. C'est du côté des femmes.

Eh ben en effet sur la falaise mais là dans ce cas-là ça tournera mal, il y a la femme en tant que créatrice, c'est la femme sculpteur qui ajoute sur [45 :00] la falaise ces sculptures, ces sculptures très inquiétantes de vie et de mort, l'oiseau à tête d'épingle et aux ailes rognées. Ça vous fait un sacré ensemble ; j'appelle ça le monde originaire. En bas, une minable station victorienne et vous remarquerez que dans tous les films de Losey, il y a la maison victorienne. Et qu'est-ce qui est

important dans la maison victorienne selon Losey ? Il le dit mille fois [*Deleuze dessine*] : l'escalier, c'est l'escalier qui constitue la ligne de plus grande pente. Bon. Voilà. Alors, le monde originaire, il ne vit que de pulsions brutes et de morceaux, par exemple, les enfants radioactifs qui ont été enlevés [46 :00] du milieu dérivé d'en bas. En bas, qu'est-ce qu'il y a ? En bas, eh ben, il y a le milieu dérivé réel, la petite station balnéaire et des comportements, à savoir, le bas est tenu par un gang à motocyclettes. Tout est en échos. Les guidons des motocyclettes renvoient aux oiseaux d'en haut. Le chef de gang est copain du fou dresseur des enfants radioactifs... [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :39]

... pour des systèmes de relais, tantôt des mots, tantôt des concepts, tantôt des images. Mais vous comprenez les pulsions, quand on dit les pulsions, on se dit, d'accord les pulsions bon, et puis j'ajoute, les pulsions, c'est le rapport avec des morceaux, c'est des énergies qui s'emparent de morceaux. D'accord, mais enfin on aimerait bien savoir [47 :00] quels morceaux, quelles pulsions.

Et pour toute la théorie des pulsions, que je le trouve très intéressante de faire une liste des pulsions, une classification des pulsions. Eh bien, d'une certaine manière, non ; il n'y a pas lieu, d'une autre manière, il y a lieu. Mais il faut s'attendre à trouver des pulsions bizarres. Car lorsque l'on réclame d'habitude une liste de pulsions originaires, on réclame quoi ? On réclame quelque chose qui serait comme commun à l'homme et à l'animal et qui serait simple. Alors ce qu'on a avant tout, c'est la faim, pulsion de conservation de soi, et la sexualité. La faim et la sexualité.

Remarquez, ça va déjà loin. Pas mal. [48 :00] Beaucoup. Ce n'est pas mal parce que ça, c'est du bon rapport pulsions-morceaux, la faim et la manière dont elle déchire les morceaux, dont elle déchire un objet. Pensez que, parmi les naturalistes du cinéma, là c'est Buñuel. La pulsion de la faim, c'est Buñuel. L'arrachement des morceaux par et sous la pulsion de la faim, la vierge au quartier de viande, dans toute la série des images saintes de Buñuel, la vierge au quartier de viande qui ruisselle, et le gosse qui s'approche pour mordre dans le quartier de viande crue, ça c'est une forte image, une forte image des pulsions.

La sexualité, là, je n'en parle pas parce que là, c'est du tout fait, [49 :00] sexualité, évidemment, pulsion-morceau, parfait. Qu'est-ce qu'on demande, ben oui, qu'est-ce qu'on demande pour avoir un morceau ? Une paire de chaussures. Buñuel, Stroheim, pulsion sexuelle, tout ça, on ne demande jamais tout, hein, parce qu'on n'a rien à en faire. Tout, tout un objet, tout un être, ce n'est pas une pulsion. On demande une mèche de cheveux, on demande un pied, une chaussure, un petit quelque chose, quoi, [*Rires*] c'est la pulsion brute. Bon.... Oui ?

Un étudiant : Dans le début de "Le Mépris", il y a une scène où Brigitte Bardot demande : « est-ce que tu aimes par exemple mes seins, mes épaules » etc., et puis il dit « oui, oui... » Et puis à la fin elle lui dit « alors tu aimes tout ? » Il y a partout des scènes comme ça. [50 :00]

Deleuze : Ouais, oui, oui, mais en effet, en effet, mais "Le Mépris" n'a rien à voir, en effet, avec un film naturaliste. Mais, ça, c'est qu'il y a de l'amour, ça ce n'est pas propre au naturalisme. Dès qu'il y a de l'amour, il y a élection d'un morceau.

Georges Comtesse : Qui te dit [*quelques mots pas clairs*]... , qui te dit que dans, par exemple, "Journal d'une femme de chambre" [1964] de Buñuel, qui te dit qu'on peut dire que c'est un monde de pulsions ? C'est le personnage, par exemple, du père dans "Journal d'une femme de chambre". Plus qu'une pulsion brute, soi-disant brute, c'est plutôt un émoi de désirs pour un objet fétiche, est-il possible ? Et puis la glace, tant justement cette casse, c'est le rapport émoi-désirs-fétichisme-glace, glaciation [51 :00] perverse, et non pas pulsion brute. [Deleuze : Ouais] Dans la plupart des films de Buñuel, c'est beaucoup moins un monde de pulsions, par exemple, surtout après le "Journal d'une femme de chambre", qu'il y a un monde de clochettes et de fantasmes, "Belle de jour", par exemple ; où sont les pulsions brutes là-dedans ?

Deleuze : "Belle de jour", je ne le citerais pas dans la période naturaliste de Buñuel.

Comtesse : [*Quelques mots pas clairs*] ... de désir, etc., etc., où sont les pulsions brutes ?

Deleuze : Écoute, j'ai peur que tu n'aies pas très bien suivi ; j'ai peur que tu ne tiennes pas compte de ce que j'ai dit, de ce que j'ai essayé de dire, sur le rapport pulsions brutes-comportement organisé. Encore une fois, pour moi, les pulsions brutes ne sont jamais abstraites, ni séparables de comportements qualifiés dans les milieux réels. [52 :00] Alors si tu tiens compte de ça, je ne sais pas si ta remarque vaut, je n'ai jamais dit... toi, tu me fais assez dire, chez ces auteurs naturalistes, il y aurait des pulsions brutes valant pour elles-mêmes ; je n'ai jamais dit ça.

Et lorsque tu me dis « fétiche », moi, j'allais en venir là parce que tu précèdes, mais c'est des choses qui vont déjà de soi. Qu'est-ce que j'appelle un morceau ? C'est exactement ce que tu appelles un fétiche. Il va de soi qu'un morceau, il n'existe pas, il n'existe pas indépendamment de ce à quoi il est arraché ou de ce à quoi il est supposé faire partie. Si bien que même quant à la question du fantasme, là je n'introduis pas du tout parce que là je serais peut-être comme toi, je dirais absolument, le fantasme, à supposer que ça existe cette chose-là, ça fait partie d'un tout autre type d'images, ça ne fait pas partie de cette classe-là. Alors si tu me dis, ça intervient quand même déjà là, [53 :00] j'en conviens que ça, c'est une règle depuis notre début. Il y a des images-action déjà dans les images-perception etc., ça...

Un autre étudiant : Moi je voudrais faire une intervention parce que le mot « fétiche » n'est absolument pas ce qui se passe. Il est pris comme ça comme si ça allait de soi. Derrière le fétichisme, chez Freud, il y a toute une théorie de castration qui veut dire que, quand on désire un fétiche, c'est un faux désir, c'est un désir négatif, c'est un désir pervers ; moi, je ne suis absolument pas sûr que désirer, ce qui se passe dans Buñuel, désirer une chaussure, ça puisse être compris dans la sphère du fétichisme, c'est-à-dire du désir qui vaut pour un autre désir.

Deleuze : Ou alors on serait d'accord en disant : nous n'avons plus de raison, là c'est à votre choix, ceux qui y tiennent, moi je serais tout à fait comme toi. Quand j'emploie, moi, je préfère employer le mot « fétiche », mais débarrassé de toute connotation freudienne [54 :00] pour la simple raison, et j'ai parfaitement le droit puisque ce n'est pas Freud qui invente le mot, qui lui préexiste. Freud est une interprétation particulièrement originale et intéressante du fétiche, mais la notion de fétiche a un plein sens tout à fait indépendamment de la psychanalyse. Donc c'est en ce sens que, pour mon compte, je l'emploierais. Mais ceux parmi vous qui voudraient y mettre quelque chose de psychanalytique, moi je trouve ça très bien, vous le faites si ça vous convient,

hein ?

Alors je dis quand même, comprenez, oui, ce que j'entends par -- j'essaie de dire mieux -- une pulsion brute, je reviens à mon histoire Losey. Encore une fois, ce n'est évidemment pas une pulsion qui serait comme une espèce de pulsion animale, qui serait séparée des milieux qualifiés. Elle est toujours extraite, mais à quoi vous la reconnaissez ? Il arrive que vous la saisissiez, alors exactement [55 :00] tout comme vous pouvez saisir -- il y a des moments privilégiés -- vous saisissez le monde originaire qui pointe mais comme dans une brume, entre le milieu qui n'en finit pas de mourir et le milieu futur qui n'en finit pas d'arriver. Et là, par moment, comme dans un court moment, vous avez l'impressions d'un terrible monde originaire où vous dites : c'est ça notre futur.

De la même manière, il y a certaines personnes qui vous donnent l'impression de pulsions brutes. Et je ne veux pas dire c'est parce qu'ils sont animaux ; c'est très intelligent en plus, c'est une intelligence, c'est une intelligence implacable, forcément. Elle ne cesse de choisir son morceau ; elle est tout [56 :00] prévision du morceau dont elle va s'emparer. La pulsion, elle explore le milieu dérivé, elle explore le milieu dérivé en se disant : quel morceau je vais prendre ? Si ce n'est pas celui-ci, ce sera celui-là. Le film de vampires, ça a été un tournant du film de vampires, quand le vampire a cessé d'être dans un rapport de vocation affective avec la victime, ce qui était la première tradition du film de vampires. Et quand s'est dessinée une image plus moderne du vampire, alors une image que j'appellerais naturaliste, à savoir, il arrive dans le milieu, bien sûr, il choisit un morceau, par nature le plus exquis, mais si celui-là se dérobe, aucune importance, si celui-là se dérobe, ce sera un autre. [57 :00] Si ce n'est pas cette femme-là, particulièrement désirable pour un vampire, ben il prendra la voisine. Là c'est la seconde grande période du film de vampires, c'est Terence Fisher.

La pulsion choisit, mais elle s'en fout finalement. Chez Stroheim... Il faut de toute manière que le milieu soit épuisé. Chez Stroheim, bon, il s'agit d'épuiser la pulsion, par exemple, dans "Folies de femmes" [1921 ; "Foolish Wives"], ce sera la femme du monde, d'accord, d'accord, mais c'est aussi la bonne, il faut que la bonne y passe. Et puis, c'est pareil, c'est pareil, ce n'est pas pareil, mais il faut que la pulsion aille jusqu'au bout. Ça aussi, vous trouverez ça, vous trouverez des équivalents chez Sade, très abondamment. Et puis ce sera à la fin [58 :00] le débit d'un film. Il faut vraiment passer par tous les degrés du milieu, tous les niveaux du milieu ; il faut faire une exploration, il faut que la pulsion du monde originaire explore de fond en comble le milieu et le laisse épuisé.

Alors, je dis à quoi vous reconnaissez les pulsions brutes ? Bien là, je reviens à Losey parce que ça me frappe énormément. Je ne sais plus si j'en avais parlé cette année, la manière dont des acteurs... -- là je n'aurai pas le temps cette année, mais l'année dernière, je ne l'avais pas non plus -- ça aurait été faire vraiment une classification des types d'acteurs en fonction de tout ça. Pour chacun, il y a des types d'acteurs, pour chaque case. Mais, vous comprenez, chez Losey, il y a quelque chose qui m'apparaît assez louche parce que, même chez Stroheim ou Buñuel, il n'y a pas ça. C'est ce que j'arrive à appeler, ce n'est même pas une violence intériorisée. La violence de l'image-action, elle est très grande, mais c'est une violence toujours [59 :00] en voie d'extériorisation. Bien plus, du point de vue des acteurs, la méthode pour produire cette violence en voie d'extériorisation, c'est l'Actors Studio. L'Actors Studio, c'est la grande formation de

l'acteur qui n'arrête pas d'être en voie d'extériorisation de la réaction violente. C'est pour ça qu'à certains égards, ils sont tellement pénibles quand ils ne sont pas de très grands acteurs. Ils n'arrêtent pas de bouger ; ils n'arrêtent pas d'indiquer que ça va barder, tout ça, que ça va éclater, enfin on n'en peut plus, quoi. [*Sur l'Actors Studio, voir L'Image-Mouvement, pp. 214-218*]

Mais l'acteur naturaliste, ce n'est pas ça. Je dirais, ce n'est même pas une violence intérieure ; c'est, je ne trouve comme mot que: « violence statique ». Ils ont en eux une espèce de violence, et là je crois qu'ils ne peuvent pas l'acquérir. C'est à une race, une race d'hommes. [60 :00] Tout le monde parmi nous en connaît. C'est assez rare que ce qui frappe ... Ce qu'il y a en eux, comme on parle d'une électricité statique, vous savez. Quand on parle d'une électricité statique, il y a des gens, des femmes ou des hommes, qui ont en eux une violence statique. Si bien qu'ils entrent dans une pièce, ils s'assoient, ils ne font rien, et on a le sentiment d'une violence, comme si un comprimé de violence était là. C'est bizarre. Alors ça, c'est des acteurs de Losey, la violence statique. C'est très, très curieux, je n'arrive pas à le dire mieux que ça. C'est donc l'opposé d'une violence-action. [*Deleuze parle de ce genre de violence et des acteurs qui s'y associent pendant la séance 5 du même séminaire, le 14 décembre 1982 ; voir aussi L'Image-Mouvement, pp. 190-191*]

Je ne vois que deux équivalents dans les arts, de ce que Losey a su faire là, grâce... et c'est par là qu'il y avait une espèce d'affinités entre acteurs. Pour ceux qui connaissent, un acteur comme Stanley Baker, [*Deleuze écrit au tableau*] c'est le type, en effet, c'est le type de l'acteur Losey, [61 :00] et que si vous voyez, pour ceux qui voient la tête et l'attitude et la manière dont se tient ce type, c'est un comprimé de violence statique. Il n'a pas besoin de taper ; il est là, il est là, il entre, on se sent, on ne se sent pas gênés, ils sont charmants, c'est des hommes extrêmement charmants, mais est-ce qu'ils font peur ? Enfin on n'est pas rassuré, pas rassuré. Je disais un des mérites de [Alain] Delon, ce n'est pas par hasard que lorsque Delon est pris par un grand metteur en scène, quand Losey l'a fait jouer, il a acquis, il me semble, que Delon a aussi un peu ça. Quand il ne se laisse pas aller à ses films... quand il est pris par un grand metteur en scène, par exemple, quand il joue pour Losey, là c'est bien un comprimé de violence statique. Bon, mais enfin, [62 :00] je veux dire, qu'est-ce que, c'est donc une violence très différente de la violence-action.

Mais alors, j'en viens à mon histoire de pulsions. Je dis pulsions sexuelles, pulsions d'alimentation, bon tout ça, c'est bien, c'est très utile, c'est vrai tout ça, avec tout ce que vous voulez sur les complications de la pulsion sexuelle, alors à votre choix, entendu d'une manière freudienne ou pas freudienne, mais qu'est-ce qu'il y a encore ? Moi, ce qui m'intéresse chez ces types-là, et le rapport à la philosophie, c'est qu'ils vous découvrent des pulsions qui sont bien, qui sont très bien, puisque encore une fois, c'est en dehors de la dualité homme-animal. Je prends le cas, qu'est-ce qu'il y a... Chez Buñuel, il y a beaucoup de pulsions, mais il y en a une qui est son affaire à lui. Je veux dire, il la diagnostique. Je dis les naturalistes, c'est des médecins ; je pense au mot de Nietzsche, [63 :00] « le philosophe doit être médecin de la civilisation ». Eh bien, c'est le naturaliste qui est médecin de la civilisation. Les naturalistes, c'est les grands médecins de la civilisation. Alors ils vont diagnostiquer des pulsions à travers et dans les milieux réels. Et si je prends Buñuel, il y a, je ne dis pas que ce soit la seule ni la dernière, il y a une pulsion qui le fascine, lui. Il voit le monde comme ça, il voit les milieux réels comme ça. C'est pire ; pour lui, c'est pire que des gens violents, il y a pire que la violence, il y a

pire que le mal, il y a quoi ? Il y a le parasitisme. [*Sur les naturalistes comme médecins de la civilisation, voir L'Image-Mouvement, pp. 175-176*]

Le monde est réellement, le monde originaire qui n'a pas seulement des pulsions de faim et des pulsions sexuelles, [64 :00] mais il ne les affirme qu'à travers une pulsion des pulsions qui, suivant Buñuel, serait la pulsion du parasitisme. Plus qu'une bête de proie, ce que le monde originaire m'appelle à être, c'est un parasite, et on est les deux à la fois. Pour Buñuel, on est fondamentalement les deux à la fois, bête de proie et parasite. Alors c'est un très drôle de monde. Pourquoi ? Parce que c'est sa manière de dire, moi vous savez entre les hommes de bien et les hommes de pauvres, non seulement entre les riches et les pauvres, dans le milieu dérivé, entre les riches et les pauvres, bien sûr, il y a de grandes différences, et puis entre les hommes de bien, là c'était encore du Stroheim, riche-pauvre, c'est une catégorie aussi commune à Buñuel et Stroheim.

Buñuel y ajoute une autre catégorie, il n'y a pas seulement riche-pauvre ; il y a homme de bien, homme de mal, [65 :00] saint homme et homme démoniaque. Eh bien, ça revient au même, des parasites ; tous des parasites. En quel sens ? Ils restent collés à leurs morceaux, chacun à ses morceaux, morceaux du diable ou saints morceaux, à savoir reliques. Mauvais morceaux ou bons morceaux, ils restent collés à leurs morceaux. C'est des parasites. Et l'homme de bien, voir "Nazarin" [1959] : une voix diabolique dit au saint homme Nazarin : « tu es aussi inutile que moi, toi le saint homme et moi le diable ». En nous, on est des parasites, on accroche des petits [66 :00] morceaux, c'est ça, c'est la pulsion-parasitisme, c'est ça qui nous mène. Est-ce qu'il y aura un salut ? Et le pauvre, c'est un parasite autant que le riche. Évidemment, ce n'est pas une vision très gaie. Chacun prend les morceaux qu'il peut et épuise le milieu. Là, c'est bizarre, cette vision. Encore une fois, je réduis beaucoup parce que le salut, on se dit mais comment sortir de ça quoi ?

Et finalement, la sexualité et la faim ne seront que deux cas de parasitisme. Se nourrir, c'est être le parasite de quelqu'un ou de quelque chose. La vache est le parasite de l'herbe, le lion est le parasite de l'antilope, le pauvre est le parasite du milieu, du morceau de viande crue qu'il vient de trouver quelque part ou qu'il vient de voler quelque part, le riche est le parasite du chocolat qu'il est en train de choisir dans une boîte etc., tout ça, bon d'accord. Voilà, voilà une belle pulsion, et ça ne veut pas dire qu'elle soit naturelle puisque, vous comprenez, elle est [67 :00] originaire au sens que je viens de dire.

Alors si vous voulez sentir et apprécier l'espèce de différence entre deux auteurs, Losey lui, il a son idée, et c'est par-là qu'il ne doit rien à personne, et que ben oui, lui, et ce n'est pas loin pourtant de l'idée de Buñuel, et c'est tout à fait autre chose, et c'est un tout autre style. Et il le dit formellement, mais ça vaut pour toute son œuvre, il le dit formellement quand il faisait des interviews sur "The Servant" [1963] [*Deleuze cite une de ces interviews dans L'Image-Mouvement, p. 192, note 14*], où là aussi vous avez pleinement le schéma naturaliste, monde originaire des pulsions, milieu dérivé qui est toujours la maison victorienne, l'escalier, etc., et puis la grande circulation, et qu'il a amené manifestement dans un jeu homosexuel mâle avec les femmes comme victimes, bon, enfin.

Losey, il a une très curieuse idée ; c'est que [68 :00] la pulsion de fond, encore plus profond que la faim et que la sexualité, il y a quoi ? Comme dirait l'autre, il avait le parasitisme, la pulsion du parasitisme. Pour Losey, c'est autre chose, c'est la pulsion de servilité. C'est la pulsion de servilité. Il l'explique très bien, il dit : si on n'a pas compris « The Servant », c'est qu'on a cru que c'était l'affaire entre un domestique et un maître, et que c'était la fascination que le domestique exerce sur le maître. Il dit, dans mon esprit, ce n'est pas ça, ce n'est pas ça. Dans mon esprit, ce dont il s'agit, c'est de montrer que le domestique est seulement une occasion ; ce n'est pas parce qu'il est domestique, parce que [69 :00] ce que il diagnostique, ce que Losey prétend diagnostiquer dans tous les milieux, c'est une pulsion de servilité. Et il dit, et bien sûr, le domestique est servile avec le maître. Mais il y a une étrange servilité du maître, servilité par rapport au domestique.

Et en effet, si vous pensez à la manière, ce sera un bon thème aussi pour Buñuel, si vous pensez à la manière dont les bourgeois se conduisent avec leurs domestiques, il y a une étonnante servilité du maître par rapport au domestique, c'est prodigieux. Bien, bon c'est ça. Et puis servilité de l'amant par rapport à l'aimée, et puis servilité de l'aimée, et puis servilité, servilité, servilité du patron, servilité, enfin servilité partout. Pulsions de servilité qui entraînent tous les milieux. Et il dit ce que j'appelle servilité, [70 :00] ce n'est pas une situation, c'est l'esprit d'un milieu, et il dit aujourd'hui, ben, c'est le monde de la servilité. C'est son affaire en tant que grand médecin de la civilisation ; il y avait Buñuel qui diagnostiquait sa pulsion de parasitisme. Losey, ce n'est pas du tout, ce n'est pas la même chose, c'est un autre monde : il diagnostique sa pulsion de servilité.

Alors je trouve, ça devient très intéressant à ce niveau parce que, en effet, on voit bien que à ce niveau, c'est créer. Moi, j'appelle création, et par-là c'est trop évident que dans le cinéma, il y a autant de créations. Je vois l'équivalent à la violence statique dont je parlais tout à l'heure, je dis je vois des équivalents dans les autres arts. Bon, en littérature, rendre compte d'une violence statique, une violence en [71 :00] actions, j'ai l'air de dire, c'est facile ; une violence en actions, telle qu'on la trouvera dans l'image-action, ce n'est pas facile non plus, mais c'est autre chose. Une violence statique, à mon avis, c'est les grands moments de réussite, surtout qu'il ne faut pas que ça dure longtemps. En effet, ça doit surgir entre, ça doit être vu comme... au point qu'on se dit : « est-ce que j'ai bien vu » ? Je vois un cas en peinture, mais il y en a plusieurs, c'est [Francis] Bacon ; chez Bacon, les personnages de Bacon, ils sont assis, ils sont immobiles, rien n'arrive, rien ne se passe, c'est des comprimés de violence statique... [Interruption de l'enregistrement] [1 :11 :43]

Partie 2

... Oh, c'est juste pour dire : il faut tout un art très spécial. Et encore une fois, ce n'est pas en se disant, tiens, je vais faire de la violence statique, qu'on y arrive ce jour-là. Ça ne marche pas, ça ne marche jamais. C'est toujours un surcroît, c'est en faisant ce qu'on veut faire, [72 :00] et qu'on ne sait pas ou juste quoi, qu'on obtient ce genre d'effet. Et puis, en littérature, je vois Genet, les personnages de Genet ; il y a des pages de Genet, des descriptions lyriques d'une violence qui n'est pas une violence d'action. C'est curieux par ce qu'il y a des points communs entre les trois, là, entre Losey, Bacon et Genet.

Je pense à une page, par exemple, au début du *Journal du voleur* de Genet où il décrit chez un de

ses petits gars, une main -- dans mon souvenir, je ne suis pas sûr qu'elle ait tous les doigts, peut-être qu'il lui manque un doigt, ce qui aide beaucoup, [*Rires*] mais enfin --, le petit gars, sa main se posait sur la table [73 :00] et ne fait rien, la main immobile, tout comme les personnages de Bacon sont immobiles, tout comme Stanley Baker entrant dans une pièce se tient immobile, et la page de Genet est sublime. Il décrit, mais en quelques phrases, elle n'est pas longue, il décrit la main et la violence, et la violence qui émane de cette main immobile, une violence beaucoup plus grande que si le type cognait, frappait. Bon, voilà, je dirais, ça c'est des réussites de ce monde-là. [*Deleuze donne des références aux œuvres de Bacon et Genet dans L'Image-Mouvement, p. 191, note 13*] Il y a des gens qui voient naturaliste, je crois, mais ça ne veut pas dire qu'ils s'appliquent une formule. Encore une fois, ils créent leurs coordonnées ou ils les recréent complètement. Le monde de Buñuel et le monde de Losey, il n'y a pas beaucoup de, il n'y a pas beaucoup... Alors si j'avais l'occasion de ce qui serait mon rêve une fois de faire du travail sur la littérature, je reprendrais tout Zola, parce que j'aime beaucoup Zola. À partir de là, c'est évident aussi que lui alors, il a [74 :00] travaillé avec une violence statique extraordinaire, très, très, très, fort.

Bon, mais voilà, tout ça, tout ce développement, c'était pour dire quoi ? Eh bien, comme on vient de le voir, l'image-pulsion, elle est faite de quoi ? Il s'agit, d'une part, de reconnaître les pulsions aux morceaux ; pulsions, je considère avoir justifié la catégorie d'image-pulsion comme ne se confondant ni avec l'image-affection, ni avec l'image-action, et je dis juste dès lors, la pulsion va se reconnaître aux morceaux et aux types de morceaux qu'elle arrache dans le milieu dérivé. [*Pause*] [75 :00] Les morceaux, types de morceaux que la pulsion arrache dans le milieu dérivé, nous les appelons : fétiches. [*Deleuze écrit au tableau*] Et nous disons, mais c'est anecdotique, il y a à votre choix, il y a plusieurs sortes de fétiches, le fétiche est bipolaire, fétiche du riche, fétiche du pauvre, ou mieux : fétiche du bien et fétiche du mal. Mais finalement, les deux se réunissent, c'est bien une même dénomination. Fétiche du bien, c'est : relique ; fétiche du mal, j'ai cherché un nom, mais voilà que tu m'as dit le nom, mais c'est, on n'est [76 :00] pas encore sûr, alors il faut vérifier, hein ? Je me disais, pour fétiche du mal, il faut un mot tiré non plus des Saintes Reliques cette fois-ci, mais de la sorcellerie. Et les sorciers, ils emploient quoi ? Tous comme il y a des reliques pieuses et saintes, il y a des rognures d'ongles, des bouts de cheveux, hein ? Quand vous faites la poupée, hein, que vous allez cribler d'épingles, là vous y mettez un bout de la personne contre laquelle vous voulez agir, hein ? Un morceau d'ongle, tout ça, ou bien la petite poupée elle-même, c'est un fétiche du mal, puis avec votre sarbacane, là, vous envoyez les épingles là où vous voulez que la personne soit atteinte. Vous avez tous fait ça. [*Rires*]

On cherchait le mot pour ça, et [77 :00] il y aurait, il y aurait, mais ce n'est pas sûr, hein, il y aurait un mot qui paraît bizarre, que les sorciers emploient, non je vous dis ça, parce que c'est délicat, est-ce que je peux même l'écrire... parce que... il ne faut pas l'écrire ? [*Rires*] Qui serait le mot « vulte ». Tous ces bouts machins, tous ces fétiches employés par les sorciers seraient des vultes. C'est beau, c'est un beau mot. Alors, j'aurais « fétiche » avec les deux pôles relique et vulte. Ça alors, Peirce n'y a pas pensé. [*Rires*] Et vulte, qu'est-ce que ce serait ? D'après le dictionnaire, il y a un *vultus* en latin, mais *vultus*, ça veut dire visage ; ça ne peut pas être ça. Vulte, il semblait que ça vienne, si c'est bien un mot de sorcier, si c'est bien un mot de sorcier, [78 :00] ça viendrait, en effet, de « voûte » ou de la même racine que voûte, ce qui va mieux avec les sorciers, mais je vois pourquoi ça finit par désigner les fétiches de sorcellerie. Donc les petites statues, c'étaient des statues -- avec voute, envoutées -- alors ce seraient des objets

nécessaire à l'envoutements, hein ?

Enfin, je donne ça à mes réflexions surtout, qu'il y en a en vie qui doivent en savoir plus que moi. Parmi nous déjà, alors, mais enfin, si quelque chose m'arrive dans la semaine, j'aurais dit le mot qu'il ne fallait pas. Voilà, alors je l'efface parce qu'il ne faut pas qu'il reste car normalement ça doit être plutôt un innocent qui meurt d'avoir vu le mot, ouais. [*Deleuze rigole ; rires*] [*Pause*] [79 :00] Bon, mais ça me fait une drôle d'impression tout d'un coup. [*Rires*] Je n'aurais pas dû dire ça. Ça ne peut pas s'effacer de... ? Voilà.

Le signe de composition de l'image-pulsion, le signe bipolaire de composition, c'est le « fétiche ». Alors mettez-y autant de psychanalyse que vous voulez, ça m'est égal. Ça ne m'intéresse pas. Mais le signe de genèse, vous diagnostiquez, vous diagnostiquez les pulsions à partir de la pente qui entraîne le ou les milieux dérivés réels. [80 :00] En d'autres termes, le signe de genèse, c'est le symptôme, le symptôme. [*Deleuze propose ces termes dans L'Image-Mouvement, pp. 182-183, dans L'Image-Temps, p. 49*] Ce qui se passe dans le milieu réel va être symptôme du monde originaire, symptôme d'une pulsion. Si bien que vous avez votre signe de composition « fétiche », votre signe de genèse « symptôme », là je le souligne bien, vraiment j'ai peur de souligner puisque ça n'a pas de correspondant chez Peirce. Ouf, bon.

Quelle heure il est ? [*Pause*] On se repose cinq minutes ?

Un étudiant : Il faut ouvrir un petit peu.

Deleuze : Oui, on ouvre [81 :00] un petit peu, vous ne partez pas trop loin, et puis on se repose cinq minutes... Si vous voulez ouvrir parce que... [*Interruption de l'enregistrement ; bruits des étudiants*]

... On avance. Mais je vous assure que je me sens mal bien depuis que j'ai dit le mot. [*Rires ; Il s'agir encore du mot « vulte »*]

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Quoi ? ... Dans Lovecraft, il est bien plus malin, il est toujours question de la chose dont il ne faut pas dire le nom. [*Pause*] J'aurais dû dire, oui. [*Pause ; rires*] Bon, hein ? oublions tout ça. [82 :00]

Alors maintenant on aborde forcément des rivages plus paisibles. L'image-action, vous comprenez, quand on est sorti de l'image-pulsion, j'insiste, encore une fois, parce que là, je ne me sens pas développer du tout, mais ce qui devient intéressant, c'est, dans un monde tel que le monde naturaliste, d'où peut venir le salut ? Finalement c'est des théologiens laïques, ils sont complètement laïques -- pas toujours laïques d'ailleurs -- mais enfin ils peuvent être parfaitement laïques. Il y a un salut chez eux, puisqu'il y a une perte et une perte tellement radicale, comment vous voulez... d'où ils peuvent venir ?

Eh bien oui, mais ça me fascine beaucoup, que chez Losey il y a un type de femmes qui résiste à ça. L'affaire de ces femmes, je ne dis pas toutes, l'affaire de ces femmes, elle est complètement

ailleurs. Alors ce monde, ça glisse complètement sur elles, et la manière dont Losey les intègre dans ses films, [83 :00] c'est très curieux ça. Il y a quelque chose, c'est ça qui m'a tellement plu dans "La Truite", c'était même, il allait plus loin que dans les autres, déjà dans "Eva" [1962], hein ? Pour ceux qui se rappellent "Eva", la femme qui est jouée par Jeanne Moreau, elle n'est pas du tout dans le coup de..., elle est libre, elle, par rapport à ce monde. Elle est comme une ligne de sortie du monde des pulsions. Elle-même, sa propre affaire, elle les utilise, les pulsions, les pulsions des hommes, mais elle n'est pas dans ce coup-là, elle n'est pas dans ce coup-là. Alors il y a un peu d'air qui passe grâce à ça. La femme sculpteur, dans "Les Damnés"... Enfin, allons dans la catégorie suivante qui est tellement plus paisible.

En effet, il n'y a plus tellement de problème à première vue, quoique ce ne soit pas facile toujours, tout ça. Cette fois-ci, j'ai quoi ? Eh bien, ça paraît presque honteux après les détours qu'on a eus, mais voilà enfin, [84 :00] des qualités-puissances qui s'actualisent dans des milieux réels. Il faut que le milieu soit réel. Alors là, on se dit, enfin ça, ce n'est pas compliqué : qualités-puissances actualisées dans les milieux réels, c'est ça ! C'est ça le cadre de l'image-action.

Un milieu réel actualise nécessairement plusieurs qualités-puissances. Évidemment ça se complique un peu parce que si j'essaye de dire quel est l'ensemble de l'image-action -- on l'a vu l'année dernière, donc là, je ne récapitule même pas ; je re-cite -- je crois qu'il y a, et c'était confirmé par notre analyse de Bergson, l'espace-temps [85 :00] réel a normalement une incurvation puisqu'il tend vers un centre, centre d'action, il s'incurve autour. Le milieu réel est comme un grand cirque, ou bien, je disais l'année dernière, un « englobant », en me servant là d'un concept philosophique qui est très cher à Jaspers qui parlait constamment de l'englobant, plutôt que de parler d'un horizon ou d'un être au monde. Lui, il faisait toute une théorie très intéressante de l'englobant.

Je dirais que le milieu réel est comme un englobant, et un englobant qui a des césures, des sections, comme si vous l'imaginez dans l'espace, je disais c'est plutôt une spirale, [86 :00] le milieu réel, et cette spirale a des spires, il y a des césures spatio-temporelles. Exemple : il y a la terre, et puis il y a le ciel, et il y a la césure de la terre et du ciel, et puis il y a la terre, et puis il y a l'eau, et il y a la césure de la terre et de l'eau. Et en effet, c'est par là que tout milieu réunit plusieurs qualités-puissances. Et ça, c'est le milieu, c'est l'englobant géographique. L'englobant géographique englobe lui-même un milieu géographico-social historique, l'espace-temps, tel espace-temps à tel moment ; ce milieu à lui-même englobe une [87 :00] situation, le milieu... [Deleuze écrit au tableau] non l'englobant, le grand englobant, le milieu, la situation, tout ça avec des césures, des césures spatiales et temporelles, spatiales en simultanéité, temporelles en succession, suivant l'évolution du milieu et de la situation. Si je pars de l'englobant, englobant, milieu, situation, j'arrive à quoi ? J'arrive au centre d'action.

En effet, la situation est relative et tend vers un centre qui l'éprouve comme situation. C'est la situation de ce centre ; c'est pour ça que l'englobant est incurvé. Et ce centre, c'est quoi ? [88 :00] Les deux à la fois. C'est un groupe, groupe déterminé dans l'espace et dans le temps, ça peut être à la limite un peuple, ou une fraction d'un peuple, un groupe, et ça peut être encore plus précisément le héros, le personnage. Et le personnage agit, et ce qu'on appelle action, c'est sa « réaction » à la situation et au milieu, et cette action ou cette réaction, cette réaction qui est une action à proprement parler, puisque vous vous rappelez le schéma bergsonien, elle ne s'enchaîne

plus avec l'influence reçue, elle improvise, elle apporte quelque chose de nouveau, ce [89 :00] quelque chose de nouveau consiste en quoi ? Eh bien, modifier la situation, par l'intermédiaire de la situation modifiée, modifier ou restaurer le milieu qui avait été troublé, etc. Si bien que tout cet ensemble, je l'appelais l'année dernière, parce que ça me semblait commode, "la représentation organique", la représentation organique, ou j'aurais pu dire, mais c'est compliqué, « organico-active ». [*Sur le spirale et la représentation organique, voir la séance 3 du Cinéma I, le 24 novembre 1981*]

Et je disais, si vous cherchez la formule de cette image-action -- là je ne reviens pas là-dessus, tout ça c'est acquis, même pour ceux qui n'étaient pas là, l'année dernière ; ça n'a aucune importance, vous n'en retenez qu'un schéma -- c'est, la formule c'est S-A-S', [*Deleuze écrit au tableau*] et S-A-S', c'est la formule de cette image-action, [90 :00] à savoir : situation exposée longuement, action par le personnage, et cette action modifie la situation, c'est-à-dire fait naître une nouvelle situation. Bon, alors je n'ai pas besoin évidemment -- je précise, mais tout ça, on l'avait vu à fond, enfin plus en détail l'année dernière -- entre S et A et entre A et S' se passent toutes sortes de choses, et c'est ça qui fait le fameux film d'action.

Or je crois que malgré de nombreuses exceptions, le cinéma américain a fait son triomphe universel de ceci qu'il a porté à la perfection l'image-action. Vous remarquerez [91 :00] que les autres images, en effet, ce n'est pas son fort. Quand vous vous dites « où serait le cinéma américain ? », c'est évident que, encore une fois, ne me dites pas il y a un tel, il y a un tel, cela va de soi. Ils ont eu quelques naturalistes, mais comprenez, et ce n'est pas difficile de comprendre pourquoi les Américains y tiennent tellement, ils sont tellement dans l'image-action. L'image-affection, je dirais, en gros, c'était qui ? La grande tradition, c'est l'Expressionnisme, c'est ce que j'appelais l'année dernière l'abstraction lyrique, c'est les deux pôles de l'image-affection. L'image-pulsion, c'est les naturalistes, on l'a vu ; jamais Hollywood ne les a supportés.

Je crois que la rupture de Losey avec Hollywood notamment, ce n'est pas simplement [Joseph] McCarthy ; il y a un désaccord plus profond dans la conception du cinéma. McCarthy, ce n'est déjà pas mal [*comme raison*]. L'image mentale, on devine d'avance, ce n'est pas non plus l'affaire du cinéma américain, [92 :00] mais l'image-action, ça ! Au point que cela a été souvent fait, l'image-action, elle a été portée à perfection par les auteurs non américains. Mais comme par hasard, c'était leurs passeports pour aller en Amérique. Quand ils réussissaient un beau film d'image-action, ils se retrouvaient à Hollywood tout de suite, et ce n'est pas rien, le film d'image-action. Je ne veux pas dire que c'est minable par rapport au reste ; je dis, il se passe beaucoup de choses entre S et A et entre A et S'. Peu importe là, je ne reviens plus là-dessus.

Dès lors, là ça va relativement vite parce que si vous me suivez, appliquer ça, par exemple, à une formule du, pas de tous, mais du western [de John] Ford, western Ford, hein, ou bien le grand film psycho-social américain. [*Sur Ford, voir la séance 14 du séminaire Cinéma I, le 27 mars 1982 ; sur le film psycho-social, voir, la séance 15, le 20 avril 1982 ; sur l'image-action en général, voir les chapitres 8, 9 et 10 de L'Image-Mouvement*] Ou bien, dans le film psycho-social américain, il y a une situation action, situation modifiée, [93 :00] avec des variantes, lorsque le héros n'arrive pas à modifier la situation. Bon, c'est déjà un film un peu noir, mais pas naturaliste, c'est S-A-S, rien ne s'est amélioré, ça continuera comme avant, vous avez le réalisme américain qui tourne au noir... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :33 :20]

... le réalisme, ça n'a jamais exclu le rêve. Bien plus, ça n'exclue pas la démesure, l'outrance. Le western, tout King Vidor, c'est plein d'outrance, de démesure, de rêve, tout ça.

Mais qu'est-ce que c'est ? C'est le rêve américain. Or le rêve américain, qu'est-ce que c'est ? Là, je sors du cinéma parce que ça touche aussi la littérature, mais c'est justement ce qu'il nous faut. Pas difficile, le rêve américain, ça tient en deux propositions, ça tient en deux propositions. [94 :00] Ça veut dire, première proposition : il y aura un englobant ; il y a, et il y aura un grand englobant qui permettra la fusion du plus divers. C'est-à-dire toutes les sections, toutes les césures se réunissent dans l'englobant. Qu'est-ce que c'est ? Vous avez reconnu, c'est la nation américaine ; c'est le creuset de toutes les minorités : nous sommes une nation d'un nouveau type. Nous sommes le creuset des minorités. Nous sommes le creuset, l'englobant qui fera fondre, qui réunira tous les segments, [95 :00] tout en gardant leurs spécificités. Donc c'est ça le premier aspect du rêve américain.

Il a fallu attendre finalement l'après-guerre pour que le rêve américain s'écroule, et ça a impliqué de sérieux changements de forme dans le cinéma américain, qui a abandonné, en effet, mais l'image-action a triomphé en gros jusqu'à la guerre. Ça c'est le premier aspect. Et le deuxième aspect... En d'autres termes, le premier aspect, c'est toujours naissance d'une nation, d'un nouveau type de nation, mais le cinéma américain finalement, il n'a fait que filmer, refilmer, avec de grandes originalités, des variantes de naissance d'une nation.

Deuxième aspect du rêve américain, c'est quoi ? C'est un homme de cette nation saura toujours trouver les réponses adaptées aux difficultés [96 :00] de la situation. Sinon ce ne sera pas un vrai américain. Voilà. Le rêve américain ne fait qu'un avec l'image-action ; c'est normal que l'image-action soit un rêve. [Pause] Si bien que vous voyez, il y a quelques chose de très curieux : quand ça ne marche pas, quand il y a S-A-S second, c'est-à-dire quand il y a une dégradation à l'américaine, je disais l'année dernière, la dégradation à l'américaine, ce n'est pas de tout la même chose que la dégradation expressionniste ou la dégradation naturaliste. [Sur ces formes de dégradation, voir surtout la séance 15 du séminaire Cinéma 1, le 20 avril 1982] La dégradation naturaliste, c'est la pente de la pulsion. Alors là, ils y vont. La dégradation américaine de l'image-action, ils la rencontrent forcément parce que cette nation englobante et ses hommes bien conditionnés ont produit [97 :00] tellement, tellement d'alcooliques et de gangsters, qu'ils ne pouvaient pas ne pas rencontrer le problème de la dégradation.

Et moi, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est la manière dont ils considèrent la dégradation à l'américaine, qui n'est plus de tout la dégradation naturaliste, ni la dégradation expressionniste. Pensez à la dégradation à la Murnau, le "Dernier des hommes" [1924], à la dégradation chez Stroheim ou chez Buñuel ; eh bien, non, ce n'est pas ça, et pour eux, ce n'est pas ça du tout. La dégradation, c'est lorsque il y a à la fois un milieu pathologique contre le premier pôle du rêve. Ce n'est plus un englobant ; c'est un milieu pathologique, ou pathogène. Et d'autre part, des hommes qui dans ce milieu, on ne sait pas qui est le premier du milieu pathogène ou de ces hommes, ne savent plus inventer des comportement adaptés. [98 :00] C'est-à-dire leurs comportements sont fêlés, leurs comportements foutent le camp par tous les bouts.

Alors voilà que, ça devient très curieux parce que, vous voyez, les Américains, ils ont une drôle

de conception. Je dirais presque, il faut comparer ça, on va voir pourquoi, avec le cinéma soviétique. Car ils ont au moins quelque chose de commun : c'est l'idée d'une fin de l'histoire. Chez les Soviétiques, c'est évident que la fin de l'histoire, c'est le triomphe du prolétariat. Ils sont tous passés par là ; Eisenstein, voilà c'est bien ça. Je ne dis pas que ce soit la seule différence, c'est au contraire une ressemblance avec les Américains. Finalement il y a une complicité, Eisenstein et le cinéma américain, qui m'intéresse beaucoup. [99 :00] Je veux dire, il admirait beaucoup ce que faisaient les Américains, et je crois qu'il avait des raisons très fortes, Eisenstein.

Chez les Américains, la finalité de l'histoire c'est évidemment l'Amérique, tout comme pour les autres, c'était le prolétariat. Pourquoi est-ce que ça se compare ? Parce que pour eux, la finalité de l'histoire, c'est la formation de cette nation d'un nouveau type, de cette nation à base d'émigrés, qui prétend être un creuset d'émigrés, les fondre dans une même nation et produire des hommes qui savent répondre aux situations quelles qu'elles soient. Alors ce que je dis date, parce que l'Amérique d'après la guerre, son rêve, vous pensez, il a volé en mille éclats, son rêve, avec l'évolution des minorités avec... et puis bien d'autres raisons. L'après-guerre a été le grand coup, le grand coup contre le rêve américain. Mais [100 :00] jusqu'à la fin de la guerre, je crois que vous pouvez mal comprendre le cinéma américain dans ses aspects parfois les plus pénibles pour nous si vous ne tenez pas compte de l'image-action et le rêve américain ne font strictement qu'un. Si vous prenez les grands King Vidor, du type romances américaines par exemple, la romance américaine est typiquement l'exposé du rêve américain à travers l'eau, le feu, l'acier, le blé etc., etc., et qui est une structure S-A-S' très grandiose, vous avez tout à fait ça. Alors c'est très, ça s'explique finalement, ça s'explique. Je dirais à la limite que, pour eux, tout est historique.

C'est pour ça que moi, je ne méprise pas du tout, je voudrais en parler un petit peu -- je n'en ai pas parlé du tout l'année dernière -- je voudrais parler du film d'histoire Hollywood. On a dit qu'il y a beaucoup d'historiens qui s'intéressent au cinéma, je suis quand même étonné que il n'y ait pas à ma connaissance, même [101 :00] le meilleur à mon avis, même Marc Ferro [voir *Cinéma et Histoire (Paris : Denoël-Gonthier, 1976)*] ne s'intéresse pas à la question, comme si c'était une question un peu débile. Je ne sais pas, moi je ne trouve pas débile la question. Finalement, dans les films d'histoire, quelle est la conception de l'histoire ? Tout comme je peux me demander à propos de Michelet, quelle conception de l'histoire il y a dans Michelet, et qui n'est pas la même chez Marx, qui n'est pas la même chez Augustin Thierry. Je me dis, je voudrais arriver à dire : quelle est la conception de l'histoire dans les films Hollywoodiens ?

À mon avis, ce n'est pas du tout une conception de l'histoire faible ; ce n'est pas de tout une conception débile de l'histoire, hein, où ils racontent « des histoires ». Ils ont une conception très forte de l'histoire : chez Cecil B. De Mille, il ne faut pas exagérer, hein ? C'est de travail rudement bien fait avec une conception de l'histoire où il sait très bien où il veut en venir autant qu'un marxiste. Il ne veut pas dire la même chose qu'un marxiste, mais c'est très ferme comme conception de l'histoire. [102:00] Et ça tient à quoi ? C'est que chez eux, tout est historique, tout est historique par nature. En France, ce n'est pas vrai ; par exemple, un film d'aventure en France peut être [*mots pas clairs*], mais chez eux, tout est historique. Le film d'aventure trouve son expression parfaite dans le western. Or le Western est littéralement une période de leur histoire, c'est la conquête de l'Ouest.

Le film noir, le film criminel, chez nous pas tellement historique, hein ? On pourra anecdotiquement le rattacher à des criminels qui ont existé, mais c'est accessoire, tandis que chez eux, le gangstérisme et l'évolution du gangstérisme lié à la Prohibition a été fondamentalement une période historique. Et alors comment ils peuvent... Finalement tout leur cinéma est historique. [103 :00] Et comment ils peuvent assurer cette historicité de l'image-action dans leur cinéma ? Eh ben, c'est que tout comme finalement les Marxistes sommaires jugent toutes les périodes de l'histoire par rapport à la finalité « triomphe du prolétariat », les Américains vont juger toutes les périodes de l'histoire universelle par rapport à la finalité : naissance d'une nation à l'américaine.

Et après tout, ça donne des résultats -- on va le voir -- extrêmement intéressants, et c'est pour ça qu'ils inventent le film à périodes, le film d'histoire universelle, à périodes entremêlées. Qui est-ce qui l'invente ? C'est Griffith, quand il fait "Intolérance" [1916], [104 :00] avec quatre périodes historiques entremêlées, ce qui va évidemment fonder un mode de montage cinématographique proprement fantastique, parce qu'il ne fait pas une partie, une autre partie, une autre, puisque il, d'après des lois de montage très complexes et de rythmicité, là, géniales, il va entremêler les périodes, Babylone, Jésus, la Saint-Barthélemy, l'Amérique, l'Amérique moderne. Et ce sera repris tout le temps. Cecil B. De Mille refera ça ; il avait moins de talent dans le montage. Bien plus, le génial Buster Keaton fera ça en comique avec sa version des « quatre âges », avec l'âge préhistorique où il a des chaussures immenses. [105 :00]

Bon, très bien, mais vous voyez que : qu'est-ce qui leur permet ça ? Finalement leur manière de juger l'histoire universelle c'est : surveiller chaque symptôme, et je dis symptôme là comme pas n'importe lequel, chaque signe de l'apparition d'une nation-civilisation qui serait comme finalement quoi ? Qui se définit par sur proximité ou son éloignement par rapport au rêve américain. Alors, et inversement, le rêve américain, c'est-à-dire la nation américaine telle qu'elle est vue jusqu'à la guerre, va être une récapitulation de l'histoire universelle.

Si vous prenez le film de Ford, "Lincoln Jeune" [1939 ; "Young Mister Lincoln"], c'est le fameux biblisme du cinéma américain ; d'un bout à l'autre, [106 :00] il est biblique, évidemment, il est biblique. Alors "Lincoln Jeune", il est présenté comme quoi ? Il est présenté comme l'homme du jugement, et jugeant aussi fermement et aussi sagement que Salomon lui-même. Salomon avec lui, et puis il est présenté comme le Moïse de la nation américaine, c'est-à-dire celui qui passe de la loi nomade à la loi écrite, celui qui brandit le Livre. La nation américaine a été dans la condition de récapituler et porter à la perfection le passage déterminant de l'histoire universelle, de la loi non écrite à la loi écrite. Ça a été le passage de la loi de l'Ouest à la loi industrielle, et Lincoln brandit le livre de la Loi exactement comme Moïse [107 :00] brandissait le livre de la Loi. Bien plus, petite addition pour que les gens comprennent bien : il entre dans la cité sur son petit âne, hein ? Il entre dans la cité sur son petit âne en saluant comme ça ; il n'est pas seulement le Salomon et le Moïse, il est le Christ.

Bon, mais c'était plutôt que les Hébreux dans leurs fuites dans le désert étaient à la recherche d'une nation-civilisation et allaient créer avec Moïse leurs première nation civilisation, et puis que les Chrétiens, le signe de la croix, Cecil B. De Mille, allaient créer contre la nation, c'est toujours contre une nation décadente qu'on crée la nation américaine. Donc une nation américaine allait être créée une première fois par les Hébreux. Et puis, une seconde nation-

civilisation américaine allait être créée une seconde fois par les Chrétiens et puis une troisième fois par les Protestants, par la Réforme, et puis une quatrième fois, [108 :00] la meilleure, par l'Amérique elle-même. Et c'est toute cette conception de l'histoire universelle qui s'incarne typiquement dans l'image-action.

Alors évidemment, là je peux dire, si je cherche des signes, ça va tout seul au moins pour le début. Je dirais : j'ai bien deux signes -- là je ne force pas les choses -- j'ai deux signes de composition de l'image-action, ils me sont donnés, ils me sont donnés. Je dirais tout ce qui est l'englobant et ses sections, l'englobant, le milieu et la situation, c'est quoi ? C'est « *des* » qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un espace-temps déterminé. « *Des* », il y a nécessairement plusieurs. [109 :00] Vous voyez encore une fois une image Ford, l'immensité du ciel, ou bien le début, pourtant il ne fait pas partie de ça, mais [Howard] Hawks dans le "Le Grand ciel" [1952 ; "The Big Sky"] qui est, en français, ça doit être "La Captive (aux yeux clairs)" ou je ne sais plus quoi. "Le Grand ciel", il y a la formule fameuse : ce pays est grand, « le Land », c'est la terre, c'est le pays terre, c'est la terre de la nation, « Le Land, ce pays est grand, et seul le ciel est plus grand ». Ah bon, ça, c'est bien une image Ford, le ciel, les trois-quarts de l'écran ou les deux tiers ; ça a dû être calculé. Il doit y avoir une règle. C'est ce que Eisenstein, il adore ça ; il y voit des preuves de son histoire de la section d'or, du nombre d'or. [110 :00] L'image va être composée, l'image-action est composée avec des césures etc., qui marquent les différentes puissances qui vont s'affronter dans le milieu.

Alors on va appeler ça quoi ? Il a un signe de l'englobant ; le signe de l'englobant, nous l'appelons [*Deleuze écrit au tableau*] « synsigne ». Le premier signe de composition de l'image-action, c'est le synsigne. Anecdotiquement, je le signale, je le souligne puisque je l'emprunte à Peirce qui parlait aussi de sinsigne ; seulement voilà, je ne l'emprunte qu'à moitié, en quoi que ça n'a strictement aucune importance. L'essentiel, c'est que je l'emprunte, puisque ce que Peirce appelle sinsigne, c'est exactement : qualité ou puissance actualisée dans un état de choses [111 :00] réelles.

Donc je ne peux pas dire que je change même le sens ; je lui donne un développement qui est ce que je viens de faire, et je garde le même sens. Mais Peirce lui, il écrit ça, sinsigne, S-I-N. Vous me direz, qu'est-ce que ça peut-faire ? Mais ça fait, ça fait, je vais vous raconter pourquoi très vite. Alors ce n'est pas compliqué à comprendre ; ce n'est pas du tout le même préfixe. Le préfixe à la Peirce « sin », c'est le même pour singulier ou simple. Il insiste donc sur « l'individuation de l'état de chose », c'est tel espace- temps, c'est un espace-temps individué. Donc il dira sinsigne, « sin », pour mettre l'accent sur individuation. Alors moi je me dis : pour moi, je ne peux pas. [112 :00] Je ne peux pas parce que d'accord, l'état de choses dans l'image action est individué. Ça, il a complètement raison, Peirce, mais moi, je ne peux pas employer « s-i-n », je ne peux pas employer « s-i-n », parce que je me suis gardé en ayant très besoin, l'idée que, au-dessus des individualités, il y avait des singularités ; par exemple, que les affections n'étaient pas individuelles mais comportaient des singularités. Si vous vous rappelez, j'ai beaucoup développé ce thème, même cette année. Alors ça me coince ; je ne peux pas employer « s-i-n »-signe. En revanche, si je retiens un autre caractère du sinsigne de Peirce, l'état de choses actualise toujours plusieurs qualités et puissances, je peux employer le préfixe « s-y-n », parce que préfixe « s-y-n » [113 :00] est en grec ce que en latin est le « cum », c'est-à-dire signifie « avec », l'être ensemble. Donc je dirai un synsigne, c'est un signe qui incarne toujours

et qui actualise toujours *plusieurs* qualités et puissances. En ce sens, je pourrais donc conserver le terme synsigne qui est un terme commode et heureux.

Mais ça c'est le premier signe de composition de l'image-action. On a vu qu'il y a un second signe de composition de l'image-action, à savoir, qu'est-ce qui se passe en A ? Puisque l'image-action, là, va de la situation à l'action. Et l'action va entraîner la situation modifiée. Donc vous avez, [114 :00] à la lettre, c'est une forme de coquetier ou de sablier, une spirale dont les spires se rétrécissent en A et puis dont les spires s'élargissent à nouveau en B de ce type-là, vous voyez : [*Deleuze écrit au tableau*] ici S, ici A, ici S', c'est exactement un coquetier ou un sablier. Et le temps dans l'image-action, c'est de S à S' par l'intermédiaire de A. C'est clair, hein ?

Mais A consiste en quoi ? On l'a vu, et là ça va engager beaucoup de choses même sur la conception de l'histoire. S, le synsigne, répond au premier pôle du rêve américain : nous sommes la nation de l'englobant, [115 :00] nous réunissons toutes les minorités en respectant leurs césures. Second pôle du rêve américain : les hommes de notre nation seront des hommes bien conditionnés, des maîtres du comportement, c'est-à-dire ils sauront répondre aux difficultés de toutes situations : c'est ça un vrai américain. Qu'est-ce que c'est répondre, qu'est-ce que c'est ? Ça passe par quoi ? On l'avait vu l'année dernière : A, et ça donnait à quel point raison à l'idée de Secondéité chez Peirce, c'est toujours, dans l'image-action, c'est toujours un duel. C'est le duel du personnage avec le milieu, le duel du personnage avec la situation, le duel du personnage avec un autre personnage. Et c'est ce duel [116 :00] décisif qui va entraîner la transformation de S en esprit humain. C'est à l'issue du duel que la situation va être restaurée ou modifiée ou, et sa difficulté résolue : il faudra passer par un duel, et le citoyen de la nation américaine est celui qui sait mener le duel avec les éléments, avec les autres, avec le traître puisqu'il y a toujours des traîtres qui entraînent la civilisation dans l'amollissement, avec, avec, etc.

Et le duel, vous le trouvez partout, partout dans le cinéma d'action américain, et vous en trouvez l'expression la plus pure dans le western, où là, le duel apparaît au niveau pur, et sinon dans tous les autres films, il y a aussi le duel, bon, parfois donc un duel avec les femmes, le duel avec tout ce que vous voulez. Donc les formes de duels sont toujours [117 :00] formules de l'action décisive, mais varient énormément. Le signe du duel, le signe de l'action, tout comme le signe de l'englobant, dans l'image action je l'appelais synsigne, il nous faut un nom pour désigner, une fois dit que les duels sont très, très variés, qu'est-ce qu'ils ont en commun ? Comme dirait Peirce, c'est des formes exemplaires de Secondéité, de duos. Le duel parfait, c'est quoi ? C'est lorsque deux forces s'affrontent, c'est l'affrontement, c'est l'affrontement de deux forces telles que l'état de l'une renvoie à l'exercice de l'autre. Voilà si vous voulez la formule du duel en général. Le rapport de deux forces telles que l'état de l'une renvoie à l'exercice de l'autre et inversement ; [118 :00] c'est un duel.

Plus particulièrement, je dirais, un duel c'est l'état de deux forces, [*Deleuze écrit au tableau*] -- oui là ça, ça irait bien, c'est l'état de, parce que la psychologie américaine passe son temps à nous parler de ça -- c'est l'état de deux forces telles que l'une ne s'exerce et ne se déroule qu'en impliquant une représentation de ce que l'autre va faire. [*Pause*] Lorsque deux forces sont en telle situation que l'une des deux au moins ne s'exerce qu'en comprenant une hypothèse sur ce que l'autre va faire, vous direz [119 :00] que l'une de ces forces au moins est volontaire. Sinon, d'après la première définition, il pourrait y avoir des duels entre deux puissances élémentaires,

par exemple, entre le vent et la pierre, mais le duel au sens humain implique donc autre chose que ma première définition. Il implique que l'une des deux forces au moins ne s'exerce qu'en faisant une hypothèse sur ce que l'autre va faire, en comprenant en soi la représentation de ce que l'autre force est censée faire.

Évidemment moi, force volontaire qui présuppose ce que l'autre force va faire, par exemple, dans quelle direction le vent va souffler, je m'en sers pour faire une « parade ». Si bien que dans le signe du duel, j'aurais toutes sortes de subdivisions, [120 :00] les « feintes », les « esquives ou parades », les « leurres »... Les feintes : je fais croire à l'autre force que je vais faire ceci, et malin comme tout, je fais cela, j'ai fait une feinte. La feinte est une dimension naturelle du rapport de forces dans le duel. La parade, inversement, j'ai deviné ce que l'autre allait faire, et j'y pare ; l'exercice de ma force est inséparable de mon hypothèse sur ce que l'autre force va faire. Le leurre aussi, bon tout ça ; feinte ; parade, ça nous fera des soussignes, mais enfin il ne faut pas trop [121 :00] compliquer, c'est pour dire que la classification, je réclame juste une formule pour indiquer tous les signes de duels volontaires ou involontaires. Alors j'ai bien cherché ; il n'y en a qu'une qui me plaît parce que c'est bien, c'est bien : j'appellerai ça des binômes, des binômes, hein ? De même que le binôme étant une expression courante en mathématiques, c'est des binômes, les duels, c'est des binômes. Je ne peux pas dire les duels parce que duels, ce n'est pas un signe par soi-même. Mais le binôme, c'est un signe de duel ; je dirai une feinte, c'est un binôme. [*Sur les soussignes et les signes principaux, voir Le Mouvement-Image, p. 198*]

Je dirais, le cow-boy sort dans la rue, hein ? Vous voyez, il sort, il marche dans la rue. Encore une fois, vous ne le confondez pas avec les autres fois où il sortait, où il marchait dans la rue comme ça. [122 :00] Son allure, ses yeux, sa démarche, la manière même dont il a ouvert la porte du saloon, vous fait dire : c'est un binôme. [*Rires*] Même sa manière de marcher est un binôme, c'est-à-dire, il va au duel. Bon, eh bien voilà, très bien. Donc mes deux signes de composition de l'image-action, c'est synsigne qui renvoie à S, et c'est le binôme qui renvoie à A. [*Pause*]

Alors au point où j'en suis, ce que je voudrais faire, parce que l'année dernière je ne l'ai pas du tout fait, ça, c'est revenir sur cette histoire, là on en est là, donc on en est exactement là. [123 :00] [*Deleuze écrit au tableau*] Quel serait le signe de genèse de l'action ? On garde ça. Je dis où j'en suis pour pouvoir prendre là, immédiatement la prochaine fois, à savoir ce qui m'intéresserait, ce serait de revenir sur cette histoire du film d'histoire de cinéma-là, dans le cinéma américain, pour confirmer les synsignes et les binômes.

Et là, je me suis dit, moi je connais deux grands textes sur les conceptions de l'histoire. Ceux que ça intéresse, comme mon vœu que l'on fasse complètement de la philosophie à travers tout ça, les deux grands textes sur les diverse conceptions de l'histoire possible, évidemment ils ne pensaient pas au cinéma, c'est un texte de Hegel que vous trouvez dans « *L'introduction à la philosophie de l'histoire* ». Dans la préface de ce livre, vous verrez qu'il distingue trois types d'histoire, [124 :00] qu'il appelle : histoire originale, histoire réfléchie ou réfléchissante, et histoire philosophique.

Si vous regardez de près le texte, ceux qui voudront bien le lire, j'espère qu'il y en aura, vous verrez, je vous donne juste ici cette ligne conductrice, ce n'est pas compliqué : il reprend, comme

toujours chez Hegel, la distinction des trois facultés : sensibilité, entendement, raison. Et l'histoire dite originale est l'histoire de la sensibilité, c'est-à-dire l'histoire telle qu'elle est faite par un historien qui raconte ce qu'il a sous les yeux, et Hegel a l'audace d'y mettre Hérodote et Thucydide. Ce qui fait quand même marrer, l'histoire que Thucydide se ramène à ça, bon, c'est son affaire, c'est son affaire, il ne faut pas, [125 :00] il ne faut pas critiquer. Il l'a dit, s'il l'a dit c'est qu'il l'a cru, à moins qu'il ne l'ait pas cru. Non d'ailleurs, je suis sévère, parce que c'est un livre d'int..., c'est un cours en fait, c'est un cours ; ça doit être pour les débutants de l'époque. Il a dû se dire, c'est très suffisant, car les Allemands ont le sens de la hiérarchie du savoir. Alors bon, l'histoire réfléchissante, c'est l'histoire de l'entendement, c'est l'histoire philosophique, c'est l'histoire du point de vue de la raison avec la grande formule hégélienne : « tout ce qui est réel est raisonnable et tout ce qui est raisonnable est réel ». Formule qui est très, très profonde et qui ne veut évidemment pas dire ce qu'on aurait, ce qu'on lui fait dire ou ce qu'on lui a fait dire. Ça ne veut pas dire ce qui se passe est toujours justifié, pas de tout, non.

Et puis il y a l'autre texte, il y a un texte [126 :00] génial, celui de Hegel aussi est génial, c'est un texte génial que vous trouverez dans les « *Considérations intempestives* » de Nietzsche. Les « *Considérations intempestives* » ont quatre divisions, quatre chapitres, dont l'un s'intitule : « De l'utilité et des inconvénients des études historiques », où Nietzsche fait une grande attaque contre l'histoire du 19^{ème} siècle, l'histoire qu'il connaît, l'histoire telle qu'elle est faite au 19^{ème} siècle. Et à son tour, il distingue trois conceptions de l'histoire. Mais elles n'ont rien à voir avec celles de Hegel évidemment. Il s'entendait très mal avec Hegel ou avec la mémoire de Hegel, alors il ne risque pas de répéter la même chose. Et lui, pour son compte, il distingue avec des mots qui nous font rêver, il dit qu'il y a trois conceptions de l'histoire : il y a l'histoire [127 :00] monumentale, il y a l'histoire monumentale ; il y a l'histoire antiquaire ; et il y a l'histoire critique ou éthique. Et il dit, le 19^{ème} siècle s'est partagé entre ces trois grandes conceptions : histoire monumentale, histoire antiquaire, et histoire critique ou éthique.

Alors comme je voudrais partir sur le film d'histoire dans ses rapports avec l'image-action la prochaine fois, si vous avez lu au moins le texte de Nietzsche, j'en serais très, très intéressé. Voilà. Donc nous en sommes là, hein, et ça, tout ça reste encore à remplir. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :07 :51]